العدد الثاني (السنة الخامسة) اول نوفمبر سنة ١٩٢٤

# روضة البلابل

مجلة موسيقية فنية ادبية شهرية

المجلة العربية الاولى من نوعها

منشئها ومحررها - اسكندر شلفون
رئيس المعهد الموسيقي المصري

سنتها عشرة اشهر

اذا شئت ان تعرف مكان امة من العلم والاخلاق فابحث عن موسيقاها

الموسيقى سر من اسرار تقدم الامم



# RAWDAT-UL-BALABEL

Revue Musicale Artistique Littéraire Mensuelle
La première dans la langue arabe

Directeur - Rédacteur
Alexandre Chalfoun
Directeur du Conservatoire Egyptien de Musique

الادارة بشارع كلوت بك نمرة ٧٢ بالقرب من ميدان باب الحديد
Rue Clot Bey No 72 Prés Place Bab-el-Hadid

# روضة البلابل

مجلة موسيقية فنية أدبية شهرية

منشئها ومحررها الاستاذ اسكندر شلفون

العدد الثاني | اول نوفمبر سنة ١٩٢٤ | السنة الخامسة


## الموسيقى فى الاسكندرية

### وزرياتها

لنسر من حديد حملني من عاصمة الخلفاء الى عاصمة الجبابرة . من عاصمة المنصور المعز الى عاصمة الاسكندر . من القاهرة الى الاسكندرية من أعماق الوادي الى حافة الشاطيء . من جوار النيل الى جوار الابيض المتوسط . من هيا كل الصمت الى هيا كل التهاليل . من همس الانهار الى هدير البحار . هدير في نشيد . في أرجوزة خالدة . في قصيدة أبدية عجيبة . في رمز من رموز الحياة . في معجزة من معجزات الدهور . في آية من آيات الوجود . تلك هي أنشودة الامواج . وان لي أذناً تطرب لاناشيد الامواج !.

سطور يتمشى بها يراعي وأنا جاثم خاشع فوق الشاطيء
سطور يرسمها قلمي للذكرى والمثل
سطور أسوقها بين ابتسامة وتنهيدة . بين أزاهر وأشواك !
سطور تقابل اليوم بالجمود . وغداً بالتجلة والاعجاب !

سطور تكتب فوق صخرة من صخور الشرق . وان الشرق كثير الانوار ولكنه اليوم مظلم . وانه لكثير الجحافل ولكن بلا سلاح . وانه لكثير الحركة ولكن بلا عمل . وانه لكثير الصياح ولكن أصم لا يسمع . وانه لكثير الكلام ولكن لا يفهم ما يقول . أما في الغد فتكسف أنواره أنوار الشموس وتكون مرهفاته أمضى من مرهفات القدر . وتكون أعماله العظيمة أكثر من حركاته وهمسة مسموعاً حتى الكواكب . ويكون خطيب الدنيا بقليل من الكلام . ففي ذلك اليوم يكون لهذه السطور شأن بين يديه . واذا كانت المواهب والعبقريات تحتضر اليوم لما حولها من الفتور

والجمود والعجرفة الغبية والحسد السخيف الممقوت . فلا بد لها من ان تحيي في ذلك العصر المنتظر . وتلمع لمعاناً يخطف الابصار . وتسترد حقها المفقود وتستعيد قيمتها الغالية التي بخست في أسواق هذا الزمان الجائر .

أزرياب في الاسكندرية ؟ نعم وزرايب في أماكن عدة ! ولكن الذي لا أثر له وليس هو في مكان هو عصر ذلك الزرياب الاندلسي . فمن لنا بمثل عصرك يا زرياب الاندلس ليرى التاريخ انك لم تأت بمعجزة وما كنت بمعجزة بل ما أنت الا بشر مثلنا لا فرق بينك وبيننا نحن زرايب هذا الزمن الاعور الا ان نصراءك كانوا من أرباب العروش . وأما نحن فقد حرمنا النصراء . . .

زرياب الاسكندرية ! ومن تراه يكون ؟ هو فنان ذو فضل وأدب ذو همة والمعية . هو أستاذ لو أنصفه الزمن لفاق الكثيرين ممن تأستذوا واغتصبوا مجد فن هذا الزمن وهم دونه علماً وجدارة

لا تأخذنك الحيرة ياقارىء روضتي الكريم . ولايحرجن صدرك حديثي المبهم . فزرياب الاسكندرية ليس بمجهول منك . بل كثيراً ما كان حاضراً بروحه لديك . وكثيراً ما داعبك باحاديثه الحلوة وشرح صدرك بنوادره الفكهة . فهو ذلك الذى ساق اليك مرة يشرفاً في نغمة الراست . وحدثك مرة في مقال عنوانه « كيف تعلمت الموسيقى » وأخرى في مقال عن الكتب الموسيقية وسواها عن مشاهداته وغيرها عن الغواه . هو الاستاذ محمد فخري الذى عرفته يا نصير الروضة بالخبر وما عرفته بالنظر . .

وصلتنا صلة الصداقة والفضل في وصولها لاسباب الفن

وليتُ وجهي شطر الاسكندرية لشأن من الشئوون الموسيقية فاستقبل في شخصي جندياً موسيقياً أنهكه الجهاد وعاملا فنياً أرهقه الاضطهاد . تجاذبنا الحديث والحديث شجون قلت ماذا في الاسكندرية من موسيقى طيبة وفن حسن . فجالت على شفتيه الرقيقتين ابتسامة محزنة وقال :

لا موسيقى ولا فن . ولا رجال ولا عمل . . . فهنا عاصمة البؤس الفني والفقر الموسيقي المدقع هنا انهزام الجماعات وفشل الهيئات . هنا الاسى والنحيب على الفن وأهله

عجبت لمرثيته وسألته قائلا : وماذا اذن في نادي الاسكندرية الموسيقي ؟ قال : نعاه الناعي وندبته النادبات ؟ وأنشدت فوق رفاته مرثية الموت وسكبت فوق ضريحه دموع الفناء ؟

فقلت في حسرة في أسف : لقد قتلوه قتلا بل ذبحوه ذبحاً وحفروا له بايديهم وسفوا عليه التراب بنعالهم فوالهفا !

تلك كانت نتيجة منتظرة الذنب فيها في عنق من تصدى الى مثل هـذه المهمة الجليلة بيد عاجزة وتناول عملا حياته الكفاءة وهو محروم الكفاءة . بل الذنب في عنق ذلك الاستاذ الذي كان يشد الرحال من مصر الى الاسكندرية لا ليعلم أعضاء النادي ويرشدهم بل ليستنشق الهواء ويروض الفؤاد بل ليشطح ويمرح في المصيف على حساب جماعة بريئة انخدعت بشهرته الكاذبة كما انخدعت بشهرته جماعة نادي الموسيقى الشرقي في مصر فلم يربحوا على يديه الكريمتين . . . الا بعض البشارف المملوءة بالخلط والتحريف . قلت : الا بالله قل لي يا صديق . ما الذي استفاد نادي الاسكندرية من ذلك الاستاذ ؟ .

وكان على مقربة منا أحد أعضاء ذلك النادي المنعي يتسمع لحديثنا فقال بحدة : لم يستفد سوى الكذب والنفاق

سألت صديقي : ألا يوجد لديكم ما نسمع ؟ فقال : دعك من ذلك . انما تلتمسه ليس في الوجود فقلت بالحاح : ان بي شوقاً للسماع ! قال عبثاً تحاول . انت في بلد من الفن أجدب قاحل . فلا تعلل النفس بنغمة شجية أو رنة معازفة . . .

وهنا وقف على قدميه وقال . قم نسعى . قلت الى أين ؟ . قال الى نادي الموظفين فقد بلغ الى وكيل ادارته حسين بك سامى أنك في المدينة فطلب مني زيارتك فوعدته بها . فقلت لي الشرف ورفعة القدر

زرت النادى مصحوباً بصديقي فاستقبلني وكيله الهمام الاريحي وأحسن وفادتي وأكرم قدومى . سار بي الى جميع غرف النادي فالفيتها جميعها حافلة باعضاء كرام أفاضل . عبرت عن اعجابي وسروري أمام تلك الظاهرة المباركة التي تجلت فيها روح التضامن وتمثل فيها نموذج من نماذج الرقي الاجتماعي وقد تحققت من جملة مصادر انه لو لم يكن رئيس النادي حضرة صاحب السعادة محمد بك حسن الغرباني ووكيل ادارته حسين بك سامى وأعضاء مجلس ادارته الكرام من رجال العزم وأصحاب الهمم لحق نادي الموظفين بنادي الموسيقى

عدنا الى غرفة الاستقبال فحدثني وكيل ادارته حديثاً ثم عن مبدء شريف وغيرة أدبية . واخلاص في طلب النفع العام . وفؤاد يتفانى في خدمة المجموع . وقلب ينبض نبض التضحية في سبيل بلوغه أسمى الغايات . ويد تتحرك بفكرة تشييد دعامة الاتحاد والائتلاف وحب الرابطة الادبية المشتركة فبارك الله في همته وأكثر من أمثاله

بلغ في الحديث الى ذكر حفلة موسيقية يتأهب لها النادي . وهنا لاحت عليه دلائل الحيرة وقال لقد أعددنا كل شيء الا غريداً يغني من حضر . فهذا مالم نعثر عليه .

فقلت عجبا . أليس في هذه المدينة العظمى غريد واحد ينشد القوم نغمة مليحة ؟

فجاوب سلباً وفي نغمة صوته نبرات اسف ثم وجه نظرته الى صديقي الاستاذ فخري وقال : ما رأي ؟ فالتفت صديقي اليّ كأنه يريد ان يذكرني بحديثه الذي مضى ثم قال مجاوباً : اني لا شك اقوم بما يقضي به علي الواجب واتقدم الى الحفلة بصحبة اصدقائي فنؤدي فاصلا عزفياً يشترك فيه العود والكمانجة والقانون وهذا كل ما بيدي . أما مشكلة الغريد المطرب فهو ماليس لي به يدان.

طال الحوار في هذا المعنى فاسفر عن نتيجة مؤلمة هي الفقر الموسيقي المدقع وخيبة آمال الفن في الاسكندرية . ولولا وجود صديقي الاستاذ فخري وزمرته الكريمة في هذه المدينة لفارقتها آسفاً متألماً حزيناً نادباً سوء حظ الموسيقى ولكنّ الذي رأيت وسمعت مما فاجأني به الصديق من الآيات الفنية والتحف الموسيقية قد اثلج صدري ولطف في نفسي ذلك الشعور المؤلم الذي جرى سياله في صدري في الموقف الاول .

قال الصديق ايضاً : قم نسعى. قلت الامر لك في كل سعي ولكن تبيح لي ان اعرف اين ما نسعى. فقال حيث راجع انا وصحبي البرنامج الموسيقي الذي اعددناه للحفلة . فصحت وبي بشر وابتسام : سر بي اذن سيراً لا ونية فيه ولا ابطاء :

بعد برهة من الزمن وقف بي امام دار جميلة مشرفة على البحر . طرق الباب . فتح الباب . ظهر صاحب الدار . اشرق وابتسم . حيا ورحب . سار بنا الى غرفة استقبال انيقة ظريفة . كرر عبارات الترحيب والاكرام . قال له صديقي مشيراً اليّ : صاحب روضة البلابل . ثم قال لي مشيراً اليه : الاديب الفاضل محمد افندي رمضان من موظفي البريد .

تبادلنا اللياقات المألوفة في مثل ذلك . شربنا قهوة . اجلت في جوانب الغرفة جائل النظر فابصرت عيدان وكمنجات وقوانين . فشعرت في اعماق نفسي بعيدان وكمانجات وقوانين . سمعنا الباب يطرق . ولج الينا زائران : ابرهيم افندي فخري وهو شقيق صديقي وبطرس افندي غابه وهو صديقنا جميعاً . كلاهما نموذج فضل وادب ورقة .

شربنا قهوة ثانية . واذا كان صاحب الدار كريماً فعلى الضيف ان يرضخ لامره . بادر الجميع الى العمل ضم صديقي الاستاذ عوداً من الاعواد . وتناول كل من ابراهيم افندي فخري وبطرس افندي غابه كمانجة وحمل صاحب الدار قانوناً .

عالجوا الاوتار . احكموا الطبقات . اسمعوني بشرفاً من نغمة الحجاز من تأليف محمد افندي فخري .

دعني ايها القارىء الكريم الآن ادون هنا اولا بياناً بما سمعت ثم آتيك بانباء الطرب .

بعد برهة سمعت بشرفاً آخر في نغمة الحزام ثم مضت برهة فسمعت ايضاً بشرفاً ثالثاً في نغمة الجهاركاه ثم بشرفاً رابعاً في نغمة الراست ثم دارجاً في ذات النغمة وجميعها تأليف زرياب الاسكندرية الاستاذ فخري .

حجاز جمع عواطف الحجاز ورقته وجماله وحلاوته .

وحزام حوى الدعابة في اطرب معانيها . والغزل في ارق لغاته . والانسجام الفني في امتن نسيج

وجهاركاه . ويا له من جهاركاه . سؤال وجواب . وسلب وايجاب لغة قلب يسيل منه الحنان . وعبارة مهجة لفحتها لوافح الشوق .

وراست ما عليك الا ان تتذوقه بسمعك اذا ما شئت ان ترقص في مرقص الطرب .

اما دارج الراست فدعني اتعلق بتلابيبك وامضي بك قهراً وقسراً من حيث انت الى حيث الاستاذ وجوقته واتوسل اليهم ان يزفوك ذلك الدارج وسترى بعد ذلك اني لم اطغ بك وما كنت فيك من المتعسفين بل من المحسنين الاوفياء . سترى انك انما انت تسمع معزوفة رائعة وموسيقى في لغة الملائكة . جمل صغيرة حوت معاني كبيرة . وموسيقى قليلة حازت محاسن كثيرة . حلاوة في بلاغة في رشاقة في جمال .

لم تنته الحفلة عند هذا الحد . بعد قهوة ثالثة عزف ابراهيم افندي فخري تقاسيم خلابة مطربة تجلت من خلالها تلك الروح الناعمة الهادئة الحلوة المطربة التي امتاز بها صاحبها . وقد تبعه بطرس افندي غابه . وبطرس افندي غابه شاب ظريف اديب هو من الرقة والادب والكمال عند النهاية . فقسم سحراً وجمالا ثم تلاه صاحب الدار محمد افندي رمضان وداعبنا بتقاسيم من قانونه كلها طرب وحلاوة . ثم ختم الاستاذ محمد فخري بتقاسيم في الجهاركاه كانت الدليل الاكبر على تفوقه الكبير ومهارته النادرة .

ان للاستاذ فخري فضلا في الموسيقى كبيراً . وكفاه فخراً انه وهو في ارض انهار الفن فيها ناضبة ورياض الموسيقى فيها ذابلة يسود ويتفوق ويضحي اوقات راحته في خدمة تلامذته بكفاءة واخلاص . ويخدم الفن اجل الخدمات ويبلغ فيه ابعد مما بلغ سواه ممن علا ؤن الارجاء بالضجيج والشهرة المزيفة .

والآن قبل ان القي اليراع من بين اصابعي اقول :

لماذا نحن نحتفي كل الاحتفاء بالبشارف التركية ونتغاضى كل التغاضي عن البشارف المصرية ؟

ثم لماذا لا تكون عناية استاذة مصر الموسيقيين بتأليف البشارف كعنايتهم بتأليف الادوار والطقاطيق وسواها من الانواع ؟

بل لماذا نحن لا نشجع بعض الذين يؤلفون البشارف فنأخذ مصنوعاتهم منها ونعمل على انتشارها ونضعها على الاقل في المكان الذي يساويها بالبشارف التركية ؟

بل لماذا نرانا بالعكس بدلا من ان نشجع نضعف الهمم وبدلا من ان نعضد نستقبل البشارف التي الفها بعض اساتذة المصريين بالفتور والاعراض ؟

هل لان البشارف التركية تفوق تلك المصرية متانة واتقاناً ؟ انه لزعم فاسد !

هل لان البشارف المصرية دون تلك التركية حسنا وحلاوة وجمالا ؟ انه ايضاً لوهم سائد !

نعم يمكن للبشارف التركية ان تفوق البشارف المصرية ولكنها لا تفوقها في ارض مصر بل في تركيا في ارضها حيث الدم التركي والمزاج التركي . حيث تلتئم روحها التركية بروح الاتراك وتأتلف مع امزجتهم

كما ان البشارف المصرية تفوق البشارف التركية في ارض مصر بين اهلها واصحابها لانها من روح الموسيقى المصرية ومن خلاصة جوهرها ومن خوص رحيقها . تلتئم مع الروح المصرية وتأتلف مع المزاج المصري الدقيق الرقيق بمقدار يزيد كثيراً عن البشارف التركية .

فالبشارف التركية جميلة في ارض الاتراك والبشارف المصرية جميلة في ارض المصريين وليس من ينكر ان لكل امة موسيقى ترتاح وتطرب لها اكثر مما ترتاح وتطرب لاي موسيقى سواها .

عرض الاستاذ فخري بشارفه على بعض اهل الفن في دائرة من دائرات الفن الكبرى فكيف كان استقبالهم لها ؟ فتور وجمود ودرجة حرارة هبطت الى ما تحت الصفر . وكأن ذلك كان بتعمد وسبق اصرار . هل كان لهم سابقة علم بتلك البشارف ؟ لا . هل درسوها وتسمعوها وجربوها بامانة واخلاص ؟ الا . اذاً ما معنى هذا الفتور الممزوج بمقدار كبير من عقاقير البرود والجمود وهم لم يعرفوا من تلك البشارف شيئاً ولم يسمعوا منها شيئاً ؟ واي راي كان لهم فيها وماذا قالوا ؟

قالوا انها بعيدة عن الروح التركية . قالوا انها ليست كبشارف عثمان بك . قالوا انها لم تصنع في تركيا .

عجباً عجباً ! لماذا لم يقابلوا شنبر الحجاز ومربع البيات بمثل هذه الاعتراضات ؟ ثم اين ذلك القانون العجيب الذي يقضي بان البشارف لا يجب ان تصنع الا في مصانع تركيا ولا يمكن ان تكون الا من صنع الاتراك ( ومتموغة بتمغة ) الاتراك ؟ بل اين ذلك القانون الذي يحرم على المصري ان يصيغ موسيقى من نوع البشارف ؟

هل كانت الموسيقى المصرية يوماً من الايام اقل جمالا وحلاوة من الموسيقى التركية ؟ حاشا . اذن لماذا لا نصنع فيها ما نشاء وما يلزم لنا من البشارف . ولماذا يتقدم بعضهم الى البشرف التركي بالاجلال

والاكرام ويعامل البشرف المصري بالصد والازدراء ؟ اذن اين غيرتنا الفنية ؟ واين جنسيتنا الموسيقية؟

ان للجنسية الموسيقية كرامة في كل بلد وفي كل أمة . فكيف تفقد كرامتها في مصر ؟ وهل يتفق ذلك مع تلك النهضة المصرية الفنية الجديدة التي اتجهت اليها جميع الانظار ؟

قال بعضهم للاستاذ نخري يوم عرض بعض بشارفه : اذا شئت ان تصنع بشرفا فضع أمامك كنموذج بشرف « عشاق عثمان بك »

يا للعجب ! ألم يكن عثمان بك بشراً مثلنا ؟ أكان لعثمان بك رأس غير رؤوسنا وعقل غير عقولنا وسمع غير سمعنا ؟ أم هل خلق الله عثمان بك واستراح حتى آخر الدهور

كفانا ياقوم تأخراً ورجعية . كفانا تقليداً وتمسكا بالاوهام . كفانا جموداً وتعصباً . ان جميع ذلك لا يدل على اننا نعمل بفكرة الاستقلال في العمل والتقدم بالفن والنهوض بالموسيقى من مراتع بؤسها بل انه يدل على العجز والخمول واضمحلال الهمم

أنا لا أنكر ما للبشرف التركي من مزايا الجمال ولا أنكر انه قطعة فنية جديرة بكل احترام واكرام . ولكن يجب الاعتراف أيضاً ان الموسيقى التركية شيء والموسيقى المصرية شيء آخر . وان البشرف المصري اذا ما توفرت فيه صفات الجمال لاءم المزاج المصري أكثر من كل بشرف بل كان في الاذن المصرية أجمل من كل بشرف لما في روح الموسيقى المصرية من العواطف الخصبة والجمال النوعي والجنسية الممتازة بالحلاوة العجيبة تلك الصفات التي تجعلها تفوق كل موسيقات العالم في قوة التأثير ومقدار الطرب . واني لمسوق هنا اليك برهاناً يفوق كل برهان :

اننا نتداول كثيراً من البشارف التركية فهل ترانا نعزفها بصورتها الاصلية ؟ ؟ ؟ هل ترانا نوقعها كما يوقعها الاتراك أنفسهم ؟ ؟ ؟

لا ثم لا ثم لا . ولو صح لنا ذلك ووقعناها طبقاً لاصولها بنصوصها ولهجاتها وحذافيرها كما يوقعها الاتراك في بلادهم وبلغة بلادهم الموسيقية لظهر في الحال بينها وبين ما يتلوها من أنواع المواد الموسيقية المصرية كالتقسيم والموشحه والدور وسواها فرق كبير في اللغة والجنسية والاصطلاح

أما اذا كنا نكيفها في قالب مصري ولغة مصرية ونوقعها بالاصطلاح المصري شأننا بها اليوم وقبل اليوم فما ذلك الا دليل على عجزنا اذ كان الاجدر بنا ان نتداول بشرفاً أصلياً مصرياً من صنع أيدينا بدلا من ان نمسخ بشارف الاتراك ونلبسها قميصاً غير قميصها . بل كان عملنا هذا اعترافاً صريحا منا بان لغة الاتراك الموسيقية لا تفعل في أرواحنا ما تفعله فيها موسيقانا المصرية واعلاناً بان بين الموسيقيين اختلافاً كبيراً من حيث النوع والجنسية هذا فضلا عما بين نغمات الموسيقيين من الفرق الكبير في النسيج والنسب والتنسيق والترتيب

فاننا اذا أمعنا الفكر في الموسيقيين المصرية والتركية وقابلنا بدقة ما بينهما ودرسنا شخصية كل منهما تحقق لنا جلياً ان النغمة التركية غير النغمة المصرية ولو ان الاسم واحد . وان الاصطلاح التركي في التأليف والتلحين شيء والاصطلاح المصري شيء آخر . اذن فلاشك نحن في حاجة كبرى الى بشارف ذات جنسية مصرية وذات ( غنة ) مصرية وطابع مصري ومن المصنع المصري

ألا يا قوم اني أقدم لكم الحقيقة بلا ثمن . ان شنبر الحجاز يوافق ويلائم « دليل الحب » و « يالله

أصلح الحال » و « يا ليالي الوصل » و « بدري أدر » أكثر مما يوافقها ويلائمها « هما يون عثمان بك » و « حجاز سالم بك » وسواهما من بشارف نغمة الحجاز

خذوا بشارف الاستاذ محمد فخري . واسمعوها كما أنا سمعتها وأبحثوها وادرسوها فلن تلبثوا ان تطربوا كما طربت وتعجبوا كما أعجبت وتتحققوا من انها هي البشارف التي تأتلف مع موسيقانا هي البشارف التي يجب ان تتداولوها قبل سواها هي البشارف التي حازت صفات الجنسية المصرية والالوان المصرية والاصطلاح المصري هي البشارف التي تحدثكم بلغتكم الاصلية تلك اللغة المحبوبة التي تحن اليها قلوبكم . (صاحب الروضتين)

# المواز ين الموسيقية

## « الدرس التاسع »

## ٢١

### الفاخت

البدء تم • تم • تك • تك تك تم و ½ تك و ½

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ٩½ ١٠½ ١١

بلانش بلانش بلانش نوار نوار نوار منقوطه نوار منقوطه

تك تك • تك تك تم • • • النهاية

١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠

نوار بـلانش نوار نوار روند . . . . . . . .

فيكون مجموع ما يستغرقه ميزان الفاخت من الزمن منذ البدء حتى النهاية ما يساوى مدة عشرين ٢٠ وحدة من الوحدة الزمنية الوسطى اي مدة ٢٠ نوار باعتبار ٨٨ ثمانية وثمانين نوار في الدقيقة الواحدة بحساب المترونوم (نوار = ٨٨ مترنوم)

وللملحن حق السرعه والبطء حسب ما يقتضيه معنى موسيقاه

### تحليل

( بقاعدة الوحدة الصغرى — كل نقطة تساوي كروش )

البدء تم • • • تم • • • تك • • • تك • تك • تم • • تك • •

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢

النهاية • • • • • • • • تم • تك • تك • • • تك • تك

٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠

فيكون مجموع ذلك اما ٤٠ كروش او ٢٠ نوار كما سبق اثباته والوجهان متساويان من حيث المدة الزمنية

# (٢٢)

## الرهج

البدء تم * تم * تك * تم * تك * تك تك

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

بلانش بلانش بلانش بلانش نوار نوار

النهاية * * تم تك تك * تك تك و ½ تك و ½ تم

١٣ ١٣½ ١٤½ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

• • • • • • روند نوار نوار بلانش نوار نوارمنقوطه نوارمنقوطه

ويستغرق مجموع وحدات هذا الميزان من الزمن منذ البدء حتى النهاية ما يساوي مدة ٢٤ وحدة من الوحدة الزمنية الوسطى اي مدة ٢٤ نوار باعتبار ٨٨ ثمانية وثمانين نوار في الدقيقة الواحدة بحساب المترونوم ( نوار = ٨٨ مترونوم ) ويجوز فيه ما يجوز في سواه من الاسراع او الابطاء بحسب الغرض من الموسيقى

## تحليل

( بقاعدة الوحدة الصغرى ـ كل نقطة تساوي كروش )

البدء تم • • تم • • • تم • • • تك • • • • • تم • • • • •

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦

تك • • • تك • تك • تم • • تك • • تك •

١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

تك • • • تك • تك • تم • • • • • • • النهاية

٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨

فيكون مجموع هذه الوحدات ٤٨ كروش او ٢٤ نوار كما سبق شرحه والوجهان متساويان في الزمن

تك . تك . . تك . تك . تم . . . . . . . . النهاية

٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠

فيكون مجموع ذلك اما ٤٠ كروش او ٢٠ نوار كما سبق اثباته والوجهان متساويان من حيث المدة الزمنية

# (٢٢)

## الرهج

البدء تم * تم * تك * تم * تك * تك تك

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

بلانش بلانش بلانش بلانش نوار نوار

تم و ½ تك و ½ تك تك * تك تك تم * * * النهاية

١٣ ½١٣ ½١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

نوارمنقوطه نوارمنقوطه نوار بلانش نوار نوار روند . . . . . .

ويستغرق مجموع وحدات هذا الميزان من الزمن منذ البدء حتى النهاية ما يساوي مدة ٢٤ وحدة من الوحدة الزمنية الوسطى اي مدة ٢٤ نوار باعتبار ٨٨ ثمانية وثمانين نوار في الدقيقة الواحدة بحساب المترونوم ( نوار = ٨٨ مترونوم ) ويجوز فيه ما يجوز في سواه من الاسراع او الابطاء بحسب الغرض من الموسيقى

## تحليل

( بقاعدة الوحدة الصغرى ـ كل نقطة تساوي كروش )

البدء تم . . . تم . . . تك . . . تم . . .

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦

تك . . . تك . تك . تم . . تك . . تك .

١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

تك . . . تك . تك . تم . . . . . . . النهاية

٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨

فيكون مجموع هذه الوحدات ٤٨ كروش او ٢٤ نوار كما سبق شرحه والوجهان متساويان في الزمن

# نشيد الحرية

( نظم وتلحين )

الاستاذ اسكندر شلفون

صاحب الروضتين

## ( ١ )

اسمعي يا مصر من صوتي صدا    للعلى مسراك أو نحو الردى
فانهضي لا تستليني المرقدا    وافتحي للنور باباً موصدا
واستمري في كفاح في جهاد    في سبيل المجد والنصر المبين

﴿ قرار ﴾

مصرُ ترعاك العنايه    مصر مرعاك فؤادي
لك في الشرق هدايه    وعلى الدنيا أيادي
يا منار العالمين

## ( ٢ )

يا بني الاهرام قولوا للامم    ان روح البأس في أرض الهرم
ذكروا الدنيا دواماً بالهمم    واملأوا الاكوان عزماً وشمم
انقذوا أوطانكم من كل عاد    واعبدوها فهي «بعد الدين دين» (القرار...)

## ( ٣ )

يا حماة النيل ما كنتم عبيد    يا قلوباً نسجها نسج الحديد
يا اباة الضيم شيخاً أو وليد    انما حرية الاقوام عيد
فاطلبوها بائتلاف واتحاد    واشتروها بكنوز العالمين (القرار...)

## ( ٤ )

يا بني مصر ألا شقوا الزحام    واعقدوا الايدي وسيروا للامام
وابذلوا الارواح كي تحيوا كرام    ان من يهوى المعالي لا ينام
والعلى كدٌّ وكدحٌ لا رقاد    والحمى تحميه آسادُ العرين (القرار...)



fi sa bi lil magdi wanas ril mou bi ... ne
قرار
Chorus
Mis rou tar â ... kil é na ... yah mis rou mar
â ... ki fou a di la ki fi ch char
qi hi da ... yah wa â la - d. don ya a ya ..
di ya ma na ... ral â la mi ...... ne
Fin
ختام
D.C. al Fine
(روضة البلابل)



نشيد الحرية
Tempo de Marcia
Is ma i ya mis rou men sawti sa da
lel ou la mas ra ki aw i la r ra da fan ha di
la tas ta li nil marqa da waf ta hi len nou ri
ba ban mou sa da was ta meni fi ki fa hon fi dji ha

(للآلات الشرقية يستعمل في هذه القطعة الدرجة العجم بدلاً من فا دييز)





معزوفة
مناجاة القمر
(جميع الآلات) بتؤدة وعاطفة
(بانخفاض ورقة)
ختام
(للعود ثم للقانون) (البدية الاولى)

فتلك الاربعة والعشرون قرناً خلت من كل آثار الحضارة . وقد اتفق جميع مؤلفي العرب على ان عصور الاسلام هي وحدها التي ايقظت عند تلك الشعوب العريقة في القدم روح الشعر وجعلتها تدرك معنى الجمال وكانت دليلها الى نضارة العيش وترقية العقول .

على انه لا يوجد على الارض مخلوق الا وهو يشعر احيانا انه في حاجة الى ان يزن حركاته او ان يسوق بنات افكاره في نغم موزون مهما كان هذا المخلوق ساذجاً .

فالامر الذي لاشك فيه هو ان ذلك العربي كان يغني حتى قبل الاسلام . كان يغني بسجيته وغريزته متخذاً له ميزانا موسيقياً من حركة بعيره المتزنة خلال تلك المراحل الطويلة مخترقاً تلك الصحارى الحزنة.

وقد قال شارل هورت ( Ch. Huart ) في كتابه المسمى آداب اللغة (Littérature arabe) في الصحيفة الرابعة ما يأتي :

« لقد ادرك العربي للوهلة الاولى انه عند ما كان يستقيم ميزان لحنه كانت الابل تمد اعناقها وترفع رؤوسها وتنظم خطواتها وتسرع في سيرها . يظهر من ذلك ان للموسيقى او للميزان الموسيقي شيئاً من التأثير على هذا الحيوان المشهور بالغباوة والحقد . وقد كانت خطواته الاربع الثقيلة أساساً للميزان . ومقاطع الكلام من مقصورة وممدودة كونت في تعاقبها مفاصل ذلك الميزان . فكان الحداء ذلك الغناء الذي اختص به حادي العيس .

وقد كان ذلك أصلا للعروض الذي اخترعته بالصدفة قريحة ذلك البدوي الساذج في وسط تلك الحياة الصامتة المملة والذي وضعت قواعده فيما بعد »

يريد واضع الرواية العربية التي اوردناها هنا ان ينسب الحداء الذي يعتبر اقدم شاهد عن الذوق الموسيقي العربي للصدفة . أما نحن فنظن انه كان في مستطاع ذلك البدوي ان يجد الميزان في غريزته وطبيعته حتى ولو لم يقع ذلك الحادث المنسوب لمضر

يرى أفلاطون ان العالم قد صدر عن مبدئين مبدء الوحدة أي الفكرة ( فكرة الخير ) ومبدء الكثرة أي ما يقبل القسمة والتجزئة ( اي المادة ) والى جانب هذه النظرية يرى دورياك الفيلسوف

---

خيل مسرّجة من الخشب معلقة بأطراف اقبية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون . وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والاعراس وأيام الاعياد ومجالس الفراغ واللهو . وكثر ذلك ببغداد وأمصار العراق . وانتشر منها الى غيرها وكان للموصليين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد فصرفوه الى المغرب غيرة منه فلحق بالحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل امير الاندلس فبالغ في تكرمته وركب للقائه وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان . فاورث بالاندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف وطمى منها بإشبيلية بحر زاخر وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العدوة بافريقيا والمغرب وانقسم على امصارها وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها . وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لانها كمالية في غير وظيفة من الوظائف الا وظيفة الفراغ والفرح . وهي أيضاً اول ماينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه والله أعلم » انتهى . ( المعرب )

الفرنسي في كتابه المسمى تجربة عن الفكرة الموسيقية (Essai Sur L'esprit Musical) ان العالم الموسيقي يصدر كذلك عن مبدئين مبدء العدد ( اي الكمية الزمنية ) ومبدء اتحاد العوامل الصوتية الحادة والغليظة فهذه العوامل التي هي عبارة عن ذلك السطح المنحدر الذي تتكون منه الابعاد والنغمات نجدها في عضونا الصوتي . فاذا تكلمنا او صحنا فذلك معناه اننا نتحرك على ذلك السطح الموسيقي الكائن بين حدي الاصوات الحادة والغليظة وهذه هي مادة الغناء والكلام المشترك التي صنعتها ايدي الطبيعة . يأتي بعد ذلك التأمل والفكرة فينظمان عوامل تلك المادة .

ولا يجب ان يبرح عن الذهن ان العرب قبل الاسلام كانوا مؤكداً ينظمون الشعر سواء في ذكر الحبيبة أو في الحروب أو في الطلول المهجورة أو في ثلب العدو . وقد حفظ التاريخ اسماء بعض هؤلاء الشعراء ونحن نعلم ان الفكرة القديمة عند هذه الطائفة هي ان الشعر وحي من الجن . وكان العرب يصنعون الشعر بغير ان يعرفوا قواعده وبغير عامل سوى سجية القياس الشعري الموجودة في غريزتهم الى ان جاء الخليل في القرن الثامن ووضع قواعد العروض ومنشأ هذه الفكرة انه رأى طائفة من الحدادين يطرقون الحديد بمطارقهم بحركة متزنة منتظمة .

وجميع الشواهد تدل على ان شأنهم في الموسيقى كان كشأنهم في الشعر . فقد اشتغلوا زمناً طويلا في الغناء بغير ان يفكروا ان الخلف سيبحث في الصوت وعناصره وقوانينه ويقدّر بكل دقة جميع الابعاد التي كانت اصواتهم تؤديها مهما كان مقدار هذه الابعاد في الصغر . اجل ان غناءهم كان بسيطاً مجرداً ذا مساحة ضيقة كما تدل عليه خطوط بلادهم الافقية ولكن لهؤلاء القدماء جدارة لا تنكر في انهم قد عرفوا ان لا موسيقى بلا ميزان . وهب انهم عجزوا عن انشاء اللحن الذي يفيض جمالا وفناً فكفاهم انهم وضعوا في الموسيقى مذهب الاوزان والترتيب وتحديد الاصوات . وسيسوق اليونان الى العرب فيما بعد قواعد في الميزان الموسيقى اشد متانة وادق تركيباً من قواعدهم اذ ان اليونان سيصنعون بدورهم موازين موسيقية يتجلى فيها ذوقهم الجنسي ونفسيتهم الغريبة وتلك المزايا البارزة الخاصة بشخصية فنهم الموسيقي .

ويظهر ان كلا الشعر والموسيقى عند العرب نشآ بالتقريب في البادية في زمن واحد . ولكن ولو اننا وصلنا الى شيء من بقايا الهجاء القديم عند البدو ولو اننا نمتلك مجموعة المعلقات السبع التي كتبها الملك امرىء القيس الذي كان يعتقد محمد انه أشعر الشعراء ورئيسهم (١) ولو اننا نعرف النابغة ( الذبياني ) شاعر البلاط و Chitar ( ٢ ) راوية حرب الفاروق وطرفه شاعر ملك الحيرة عمرو بن هند وزهير بن أبي سلمه ذلك الشاعر المفضل من الخليفة عمر ، وعلقمه بن عباده الملقب بالفحل ، ولو ان رواة العرب أيضاً حفظوا لنا شعراً لا يحصى عن العصور الاولى للادب العربي ولكن لم يصل الى يدنا شيء يحدثنا أقل حديث عن الموسيقى عند الامم البدوية

* * *

---

( ١ ) ليست المعلقات جميعها لامرىء القيس بل هي لسبعة من شعراء الجاهلية ولامرىء القيس واحدة بينها .

( ٢ ) كذا ورد في الاصل ولم نهتد لصحته

لقد كتب بعض مؤلفي العرب في القرن العاشر في الموسيقى فعسى ان يكونوا قد جمعوا من الحوادث ما كشف لهم الستار عن حقيقة موسيقى أسلافهم ومقدار حياتها العملية الطويلة فنستطيع ان نجني منها ثمار بعض الفائدة :

لقد شرح الفارابي (١) الآلات الموسيقية التي كانت متداولة في زمانه بدقة. وقد جمع طائفة من القواعد القديمة ليقابلها بالقواعد التي كان يرغب في ان يدخلها الى الموسيقى العربية . انه عندما يتكلم عن السلم الموسيقي في الجاهلية والدساتين الجاهلية يلوح للقاريء انه انما يحدثنا عن الطرائق الموسيقية العملية التي كانت مستعملة قبل عصر الاسلام والتي كانت لا تزال متداولة في الزمن الذي كتب فيه ما كتب في الموسيقى . تلك الطرائق التي كان يختلف قانونها عن القانون الذي كان مهتماً في ادخاله الى فن الموسيقى . وهذا ما يقول الفارابي عن الطنبور البغدادي الذي كان مستعملا في دمشق على عهده :

« يقسم الوتران المتوازيان في الطنبور البغدادي من جانب الملوى (الملواة) الى خمسة اقسام متساوية تحد نقط اقسامها دساتين تشد على مقبض الآلة بحيال كل واحدة من نقط الاقسام ويشد آخر دستان في هذه الآلة عند $\frac{1}{8}$ ثمن المسافة الكائنة ما بين الحاملة (الفرس) ونهاية القسم المهتز من الوتر من جانب الملواة »

ولما كان دستان (س ـ ع) مشدوداً على ثمن كل من وتري (ا ـ ح) و(ب ـ د) فتكون نسبة الصوتين (س) و (ع) الى مطلق الوتر كنسبة $\frac{7}{8}$ . ولما كان البعد بين (ا) و(س) وبين (ب) و(ع) مقسوماً الى خمسة اقسام متساوية، وكان (ا ـ س) $\frac{1}{8}$ ثمن (ا ـ ح) و (ب ـ ع) $\frac{1}{8}$ ثمن (ب ـ د) ، ففي هذه الحالة اذا ما فرضنا ان صوت (ا) يساوي ٤٠ كان صوت (ه) ٣٩ وصوت (ح) ٣٨ و (ك) ٣٧ و (م) ٣٦ و (س) ٣٥ ،

ويمكن احكام الوترين بطبقة واحدة اي ان تكون طبقة (ب) كطبقة (ا) بالتمام كما انه يمكن احكامها بطبقتين مختلفتين . وقد جرت العادة على استعمال الضرب الاخير

(شكل رقم ١)

---

(١) ان ابا النصر محمد الفارابي ذلك الذي نستشهد كثيراً باقواله قد ولد سنة ٨٦٥ مسيحية في مدينة فاراب المعروفة اليوم باترار من مدن تركستان : نزح صغيراً الى بغداد حيث تعلم اللغة العربية والطب والمنطق والفلسفة والموسيقى . ثم عاش في حلب حيث كتب أكثر مؤلفاته وحيث كان يعامل كضيف لمدة حياته عند حاكمها سيف الدولة علي الحمداني وقد مات في دمشق سنه ٩٥٠ مسيحية

وقد دلت مؤلفاته الموسيقية على انه كان شديد الاعجاب باساتذة اليونان الى حد قد أهمل عنده درس مؤلفات معاصرية من أساتذة العرب .مع انه لو وجه

وقد جرت العادة العامة ان يتم تسوية الوترين على قاعدة سلستين مختلفتي الابعاد (١) سلستين متواليتين مشتركتين في أكثر من صوت واحد ، وفي هذه الحالة تكون نسبة جملة احدى السلستين (٢) الى الاخرى مساوية للنسبة الكائنة بين صوتي أي بعد كائن عند النهاية القصوى من أية سلسلة من السلستين . وفي الآلة التي نحن في صددها يفضل عادة تقرير النسبة فيما بين طبقتي صوتي الوترين نسبة بعض الابعاد الصغار الواردة في سلسلة الاصوات المقررة . ويمكن لكل بعد من تلك الابعاد ان يكون أساساً للصلة الصوتية التي يجب ان تكون بين الوترين . غير ان المزاولين يفضلون ان يجعلوا نظام التسوية ( الدوزان ) بصورة تكون فيها نسبة جملة السلسلة الكائنة بين (ا — س) للسلسلة الكائنة بين (ب - ع) مشابهة لنسبة (ا) ل (ح) و (س) ل (ع) . وعليه يحزق وتر (ب - د) حتى تبلغ طبقته وهو مطلق طبقة (ح) ( أي بنسبة $\frac{19}{16}$ ) وهذا هو الاحكام ( الدوزان ) المعروف . »

« ويتبين مما سبق ان الاصوات الاخرى التي يظن بها انها متساوية على الآلة ليست هي بالحقيقة كذلك . على انه اذا احكم احد الوترين على الآخر كما سبق القول ، وجب ان يعالج الوتر (ب ـ د) كي يكون فيه صوت (ز) مساوياً لصوت (ك) ، وتحدد نقطة (ز) على وتر (ب ـ د) ونقطة (ك) على وتر (ا ـ ح) باعتقاد ان طبقة النقطتين يجب ان تكون واحدة حتماً ، وكذلك نقطة (ظ) و(م) و(ل) و(س) ، ولما كان من المؤكد ان هذه الاصوات متساوية وجب ان تكون نسبة (ب) الى (ز) كنسبة (ح) الى (ك) ، والنسبتان كنسبة ( ) الى (ه) فيتضح اذن من ذلك انه لا ينبغي ان تكون

---

التفاته الى الموسيقى التي كانت تسمعها أذناه وتتداولها الناس من حوله وعلى مقربة منه لامكن له ان يترك للخلف أنباء أكثر وأعظم فائدة من تلك الشروحات والتفصيلات الطويلة التي لم تتناول الاقواعد فيثاغورس واريستوكسين وسواهم من أساتذة اليونان .

(١) هكذا في الاصل: La coutume générale est d'accorder en deux Séries différentes d'intevalles. وتعريبه كما أوردناه في المتن . والفارابي لم يقل هذا القول أي ما معناه ان الوترين مختلفا الابعاد بل قال ما يأتي بنصه :

« والعادة قد جرت ان يستعمل في الاكثر هذان البعدان المتشابهان في هذه الآلة بتوالي يشتركان في اكثر من نغمة واحدة » ( أي في أكثر من صوت واحد )

ولا يمكن ان تكون الابعاد مختلفة كما يقول الاستاذ روانيت الا اذا كان لكل وتر دساتين تختلف مواضعها في الواحد عن مواضعها في الآخر . ومراكز الدساتين الموضحة في الشكل رقم (١) مع الشروح التي أتى بها الفارابي تثبت جميعها ان ليس هناك ابعاد مختلفة بل ابعاد متساوية فعبارة الاستاذ صاحب النبذة حوت خطأ في الترجمة . وهذا دليل من الادلة التي نسوقها في اثبات عجز أكثر علماء الافرنج الذين بحثوا في الموسيقى الشرقية عن ادراك أغراض مؤلفي العرب وفهم أقوالهم وشروحهم الفنية . وسنورد كلام الفارابي في موضعه (المعرب)

(٢) هكذا ورد في الاصل . Alors la proportion de l'ensemble de l'une des Séries à celui de l'autre لم يقل الفارابي السلستين ( Séries ) بل قال البعدين ، والبعد بالفرنسية بالاصطلاح الفني Intervalle والفرق بين الاثنين بعيد ؟ (المعرب)

مسافات أماكن الاصوات في الوترين متساوية كما يعتقد الناس مما سبق لي قوله في موضع من هذا الكتاب حيث كان الغرض اثبات هذا الاعتقاد بل بالعكس يجب ان تكون المسافة بين (ح) و(م) اقل مما هي بين (ا) و(ح) كما يظهر من الحساب ».

فهنا يصحح الفارابي نسب الطنبور البغدادي حسب آرائه الشخصية المتشبعة بالقواعد اليونانية ثم يستأنف شرحه في موضوع الدساتين الجاهلية :

« ومتى سويت هذه الآلة التسوية السابق شرحها اي ان يحزق الوتر (ب ـ د) حتى تساوي طبقة صوت مطلقة طبقة صوت (ح) اصبحت الاصوات (ب ـ ز ـ ط ـ ل) مماثلة بالتمام لاصوات (ح ـ ك ـ م ـ س) وأصبح الصوتان (ا) و(ه) لا اثر لهما على الوتر (ب ـ د)، والصوتان (ن) و(ع) لا وجود لهما في شيء من دساتين (ا ـ ج)، لكن في الامكان اخراجهما في ماين (س) و(ج). وبهذه التسوية يمكن الحصول على ثمانية أصوات »

« ويمكن الحصول على تسويات اخرى سواء أفي الوجه الذي تختلف فيه الابعاد او الذي فيه تتساوى ».

« فاذا ساوى صوت (ب) صوت (ه) اصبح صوت (ا) اثقل من كل صوت يخرج من الوتر (ب ـ د) وصوت (ع) احد من كل نغمة تخرج من دساتين (ا ـ ج)، وفي هذه الحالة تكون الاصوات سبعة »

والتسوية الثالثة هي ان يساوي صوت الوتر المطلق (ب ـ د) صوت (ك) فتصبح الاصوات (ب ـ ز ـ ط) مساوية لاصوات (ك ـ م ـ س) وفي هذه الحالة تكون الاصوات تسعة »

« ومن هذه التسويات أيضاً ان يساوي صوت (ب) صوت (م) فيصبح صوتا (ب) و(ز) مساويين لصوتي (م) و(س)، وفي هذه الحالة تكون الاصوات عشرة »

« والتسوية الاخيرة ان يساوي صوت (ب) صوت (س) فتكون الاصوات في هذه الحالة احد عشر وهذه التسوية اكثر الجميع اصواتا واتفاقات »

كل ذلك لا يرضي الفارابي لانه لا يجد فيه البعد ذا الاربع ولا الاصوات التي تخرج من دساتين العود، لذلك هو يقول :

« وهذه الدساتين التي ذكرنا تسمى الدساتين الجاهلية والالحان المؤلفة من الاصوات التي تسمع من هذه الدساتين تسمى الالحان الجاهلية، وهذه هي التي كانت تستعمل في القدم. اما اكثر المحدثين ممن يستعمل هذه الآلة من العرب فلا يستعملون الدساتين الجاهلية » (١)

***

---

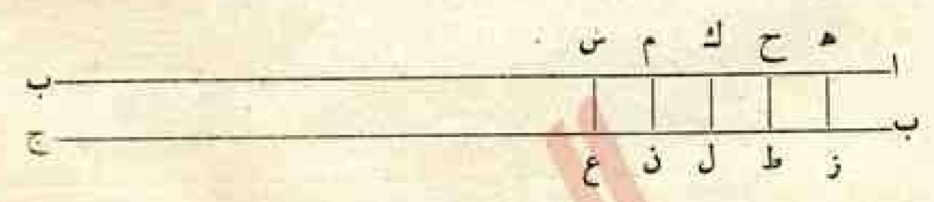
(١) ننشر هنا ما خطه الفارابي بنصه التماساً لزيادة الفائدة :

## فصل في الطنبور البغدادي

وتتبع ما قلناه في العود ان نقول في الاشياء التي تجانسه. وأقرب ما يجانسه من الآلات هي الآلة التي تعرف بالطنبور اذ كانت هذه ايضاً يستخرج منها النغم بقسمة الاوتار التي تستعمل فيها ؛

( تابع الهامش )

وهذه الآلة أيضاً قريبة في الشهرة عند الجمهور من العود ، واعتقادهم لها والفهم لها يقارب اعتقادهم العود والفهم له ، وتبيان هذه الآلة اكثر الامر يستعمل فيها من الاوتار وتران فقط ، وربما استعمل فيها ثلاثة اوتار ، غير انه لما كان الاشهر فيها استعمال وترين اقتصرنا اولا على ذكرها بوترين ، والذي يعرف منها الاشهر في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا صنفان من الالة صنف منها يعرف بالطنبور الخرساني ويستعمل ببلاد خراسان وما قاربها وفيما حواليها وفي البلاد التي تتوغل الى شرق خراسان والى شمالها ، وصنف آخر يعرفه أهل العراق بالطنبور البغدادي ويستعمل ببلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها الى مغرب العراق والى جنوبه ، وكل واحد من هذين الصنفين يخالف الاخر في خلقته وفي عظمه ، ويستعمل في اسفل كل واحد منهما قائمة يسميها اهل العراق الزبيبة ( ربما كانت هذه الكلمة محرفة لانها اختلفت في بعض النسخ الخطية فجاءت في البعض كما كتبت هنا وفي البعض الاخر : ذيبية او دبيبة او ربيبة ) فيشد فيها الوتران معاً ثم يمدان جميعاً الى وجه الالة ويسلكان هنالك على حاملة واحدة منضدة على الوجه قريباً من نهايته . وفي الحاملة تحزيزان يفرقان بين الوترين ويسلك الوتران بعد ذلك الى الطرف المستدق من الالة وينتهيان الى ملويين اما متوازيي الامكنة واما منصوبين على خط واحد في طول الالة ، غير انهما اذا كانا غير متوازيين استعمل في الوتر قبل ان ينتهي الى الملويين تباعد ما بينهما على مثال تباينهما في تحزيزي الحاملة فيصير الوتران اللذان يجمع منهما النغم في كل واحد من الصنفين متوازيي الوضع ، ولما كان البغدادي اشهر هذين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا ان نبتدي أولا بالبغدادي ثم نتبعه بذكر الخراساني ونسلك في كل واحد منهما المسلك الذي سلكناه في العود ، فنقول ان البغدادي يقسم وتراه المتوازيان من جانب الملوى في اكثر الامر بخمسة اقسام متساوية . نحد نقط اقسامها دساتين تشد على مقبض الالة بحيال كل واحدة من نقط الاقسام ، وآخر دستان فيها مشدود على قريب من $\frac{1}{8}$ ثمن ما بين الحاملة الى آخر ما يحرك منها من جانب الملوى الخ




ولما كان دستان ( س — ع ) مشدوداً على ثمن كل واحد من وتري ( ا — ج ) و ( ب — د ) صارت نغمتا ( ا — س ) و ( ب — ع ) كل واحدة منهما وبعد كل وسبع كل ( أي بعد كل الوتر وسبعه ) ( وفي النسخة المحفوظة بمكتبة ليدLeyde ذكر بعد كل وتسع كل ) ولما كان ما بين ( ا ) و ( س ) و ( ب ) و ( ع ) مقسوماً بخمسة أقسام متساوية و ( ا - س ) $\frac{1}{8}$ ثمن ( ا — ج ) و ( ب — ع ) $\frac{1}{8}$ ثمن ( ب — د ) ، فلنفرض اذن عدد نغمة ( ا ) أربعين ونغمة ( هـ ) بذلك المقدار تسعة

(تابع الهامش)

وثلاثين ونغمة ( ح ) ثمانية وثلاثين ونغمة ( ك ) سبعة وثلاثين ونغمة ( م ) ستة وثلاثين ونغمة ( س ) خمسة وثلاثين الخ

قد يمكن ان يستعملا ( أي الوزنان ) على انهما متساويا النغم أعني ان يجعل نغمة ( ب ) مساوية لنغمة ( ا ) وقد يمكن ان لا يستعملا متشابهين والعادة قد جرت بأن يستعملا متشابهين ، والابعاد المتشابهة على ما لخص في كتاب الاسطقسات ، منها ما هي متوالية ومنها ماهي متباينة ، والمتوالية اما مشتركة بنغمة واحدة واما مشتركة بأكثر من واحدة الخ

والعادة قد جرت ان يستعمل في الاكثر هذان البعدان المتشابهان في هذه الالة بتوالي ( أي تتوالى فيها الدرجات الصوتية ولا يكون بطبقة واحدة ) يشتركان في أكثر من نغمة واحدة ، ومتى استعمل البعدان المتشابهان على التوالي المشتركة بأكثر من نغمة واحدة فان نسبة جملة أحد البعدين ( أى نسبة المطلق الحاد للمطلق الغليظ ) الى الاخرى كنسبة نغمتي أحد الابعاد الصغار التي في جملة أحد البعدين الاعظمين الى الاخرى ، والعادة قد جرت في هذه الالة على الاكثر بان يجعل نسبة أحد هذين المتشابهين الى الاخر نسبة بعض الابعاد الصغار التي في داخل كل واحد منهما وقد يمكن ان يجعل نسبة أحد البعدين المتشابهين الى الاخر نسبة كل واحد من الابعاد الصغار التي في داخله ، غير ان عادة المزاولين في الاكثر قد جرت بان تجعل نسبة جملة بعد ( ا — س ) الى بعد ( ب — ع ) كنسبة نغمة ( ا ) الى نغمة ( ح ) وكذلك نغمة ( س ) الى نغمة ( ع ) فلذلك يحزق وتر ( ب — د ) حتى يصير نغمة مطلقه مساوية لنغمة ( ح ) ، وهذه تسويتها المشهورة . وقد تبرهن في كتاب الاسطقسات ان كل بعدين متشابهين كان بين طرفي كل واحد منهما ابعاد صغار من جنس واحد وعلى ترتيب واحد وكان طرف أحدهما يناسب طرف الاخر نسبة ما ، فان النغم التي بين طرفي احدهما تناسب النغم التي بين طرفي الاخر تلك النسبة بعينها

وبهذا تبين ان سائر النغم التي يظن بها انها متساوية ليست متساوية في الحقيقة . لكنهم اذا جعلوا ترتيب احد وتري هذه الالة من الوتر الاخر الترتيب الذى وصفناه تحرّوا ان يجعلوا نغمة (ز) مساوية لنغمة (ك) فانهم اذا فصلوا وتر (ب ـ د) على نقطة (ز) و (ا ـ ج) على نقطة (ك) رأوا انه يجب ان يكونا متساويين وكذلك نغمتي (ط) و (م) ونغمتي (ل) و (س) ومتى كانت هذه النغم مزمعة ان تتساوى فيجب ان تكون نسبة (ب) الى (ز) كنسبة (ح) الى (ك) وهي نسبة (ا) الى (ه) ، فاذا قد تبين ان مسافات امكنة النغم التي في الوترين ليس ينبغي ان تكون متساوية كما يظن وعلى ما اثبت في ما سلف من هذا الكتاب فانه أثبت على ما هو مظنون عند الجمهور لكن يجب ان يجعل ما بين (ح) و (م) اقل مما بين (ا) و (ح) بحسب ما تبرهن . ومما يدل ايضاً على ذلك ويقربه من فهم الجمهور انا ان حزقنا وتر (ب ـ د) حتى يصير نغمة مطلقة مساوية لنغمة (س) ثم طلبنا نغمة (ع) بين (س) و (ج) من وتر (ا ـ ج) وجدناها تبعد عن (س) الى ناحية (ج) بمسافة اقل من مسافة ماين (ا) الى (س) ، فاذن الدساتين المشهورة التي تستعمل في هذه الالة هي مشدودة في غير الامكنة التي يجب ان تكون فيها. فنحن الان نبين اين ينبغي ان تشد فاقول انه يجب ان نفصل من جانب الملوى ربع ما

(تابع الهامش)

بين الانف وبين حاملة الوترين ونقسم هذا الربع بخمسة اقسام متساوية ثم نشد دستان على نهاية القسم الاول من الاقسام الخمسة التي قسم بها الربع فيكون ذلك دستان (ح ـ ط) ثم نقسم كل واحد من هذه الخمسة اثنين اثنين فيصير ربع الوتر منقسما بعشرة أقسام متساوية ونشد دستانا آخر على منتصف الربع وذلك على نهاية القسم الخامس من الاقسام العشرة وذلك دستان (س — ع) وهو دستان الخنصر ودستان (ح — ط) وهو دستان السبابة ثم نحزق وتر (ب — د) حتى يساوي نغمة مطلقة نغمة (ح) ثم ننظر أين تخرج نغمة (ط) فيما بين (ح) و (ج) من وتر (ا — ج) فنشد هناك دستانا أيضاً ، فذلك بالحقيقة دستان (م — ن) ثم ننظر أين تخرج نغمة (س) في ما بين (ط الى د) من وتر (ب — د) فهنالك بالحقيقة موضع دستان (ك — ل) وهو دستان الوسطى ودستان (م — ن) دستان البنصر ثم ننظر أين تخرج نغمة (ك) فيما بين (ب) و (ط) من وتر (ب — د) فذلك هو موضع دستان (هـ — ز) بالحقيقة . وهذا الدستان هو ههنا شبيه مجنب السبابة في العود والنغمة التي تخرج منه قل ما تستعمل . فهذه هي المواضع التي يجب ان تشد عليها هذه الدساتين الخمسة في هذه الالة ومسافات ما بينها متفاضلة غير ان الدساتين المشهورة التي ابعاد ما بينها متساوية ربما قامت أحياناً مقام الدساتين المتفاضلة الخ

ومتى سويت هذه الآلة التسوية التي ذكرت أعني ان يحزق وتر (ب — د) حتى تساوى نغمة مطلقة نغمة (ح) صارت نغم (ب — ز — ط — ل) هي باعيانها نغم (ح ـ ك ـ م س) ويصير نغمتا (ا) و (هـ) غير موجودتين في وتر (ب . د) ونغمتا (ن) و(ع) غير موجودتين في شيء من دساتين (ا ـ ج) لكن يمكن ان يخرجا بين (س) وبين (ج) فيحصل النغم التي في هذه التسوية ثماني نغم ، وقد يمكن في كل الوجهين أي الوجه الذي استعمل فيه التفاضل ، (أي التناقص المتوالي في نسب الابعاد) والوجه الذي استعمل فيه التساوي ان تسوى تسويات آخر احداها ان نجعل نغمة (ب) مساوية لنغمة (هـ) فتصير نغمة (ا) أثقل من كل نغمة توجد في وتر (ب ـ د) ونغمة (ع) أحد من كل نغمة توجد في دساتين (ا ـ ج) فتصير النغم سبعاً ، والتسوية الثالثة هي ان نسوي بين مطلق (ب ـ د) وبين نغم (ك) فتصير نغم (ب ـ ز ـ ط) مساوية لنغم (ك ـ م ـ س) فيجعل في هذه التسوية تسع نغم . ومنها ان نساوي بين نغمة (ب) وبين (م) فيصير نغمتا (ب) و (ز) مساويتين لنغمتي (م) و (س) فيصير عدد النغم في هذه التسوية عشراً ومنها ان نساوي بين نغمة (ب) وبين نغمة (س) فيصير عدد النغم احد عشر . وهذه التسوية أكثر هذه التسويات نغماً واتفاقات واحصاء الاتفاقات في كل واحدة من هذه التسويات فليس يعسر . وظاهر انه ليس يبلغ في شيء من هذا البعد الذي بالاربعة وليس شيء من هذا النغم موجوداً في الدساتين المشهورة في العود . ومتى أردنا ان نستخرجها في العود فانا نشد على منتصف ما بين أنف العود وبين دستان الخنصر دستاناً ، ثم نقسم ما بينه وبين أنف العود خمسة أقسام متساوية ونشد على تمام قسمين من جانب الانف دستاناً آخر فذلك دستان (ح ـ ط) والدستان الذي شددناه قبل ذلك هو دستان (س — ع) فان أردنا بعد ذلك ان نستعمل فيه الدساتين المتساوية ما بينها شددنا على تمام كل قسم من

(يتبع)

## ﴿وكلاء روضة البلابل﴾

في مصر : نعمة افندي منصور ـ وعنوانه : شارع العباسية رقم ٤٨

في دمشق : مشيل افندي الله وردي

في البرازيل : الياس افندي سليمان اليازجي المقيم في سان باولو وعنوانه :

**Ill<sup>mo</sup> Snr. Elias Yazigi, Caixa, Postal 1393, S. Paulo, Brazil**

---

# مجلة روضة البلابل الموسيقيه

اشتراكها

| | لسنة | لنصف سنة |
|---|---|---|
| خارج القطر | ١٧٥ | ٩٠ |
| داخل القطر | ١٥٠ | ٨٠ |

**والاشتراك يدفع مقدماً بحوالة على مكتب بوستة الفجالة بالقاهرة**

---

# تياترو حديقة الازبكيه

﴿شركة ترقية التمثيل العربي﴾

عكاشه وشركاهم

توالي الشركة تمثيل رواياتها التمثيلية بجميع أنواعها من تراجدي ودرام وكوميدي وأوبرا وأوبريت او اوبرا كوميك وكوميدي دراماتيك بمسرحها العظيم المشيد على أحدث طراز وجوقها الذي يضم اقدر المعروفين في القطر المصري

( مواعيد التمثيل )

**يوم السبت والاثنين والثلاثاء والاربعاء والخميس من الساعة ٩ مساء يوم الجمعة والاحد (حفلات نهارية) تبتدىء الساعة ٦ ونصف**

---

مطبعة رعمسيس بالفجالة بمصر

**Revue Musicale Rawdatul-Balabel**

Réd. Professeur A. Chalfoun

**Dir. du Conservatoire Eg. de la Musique**

*72 Rue Clot Bey – Caire*

مجلة (روضة البلابل) الموسيقية

محررها الاستاذ اسكندر شلفون

مدير المعهد الموسيقي المصري

٧٢ شارع كلوت بك القاهرة